

## مفهوم «سیر نغمگی» در موسیقی دستگاهی ایران\* (مطالعه موردی: درآمد آواز بیات اصفهان)

مریم چالش\*\*، هومان اسعدی<sup>۲</sup>

۱. کارشناس ارشد نوازندگی موسیقی ایرانی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

۲. استادیار گروه موسیقی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۰/۱۸، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۲/۴

### چکیده

«سیر نغمگی» یک مُد همانند نقشه‌ای است که مختصات کلی گردش ملودی را در آن مُد ترسیم می‌کند. مسیر این گردش، در زمینه بستر نغمگی هر مُد، با نغماتی که نقش اساسی در تعیین هویت آن مُد دارند نشانه‌گذاری می‌شود. این نغمات در موسیقی دستگاهی ایران عبارت‌اند از: نغمه‌های شاهد؛ ایست؛ خاتمه؛ و متغیر. سیر نغمگی جهت حرکت ملودی در بین این نغمات نیز جزئیاتی از چگونگی این حرکت را در اختیار می‌گذارد. سیر یک مُد در موسیقی دستگاهی ایران همواره در لایه‌های زیرین ملودی مستتر بوده و هیچ‌گاه نمودی مستقل نداشته است. هدف مؤلفان در این مطالعه بیرون‌کشیدن سیر، که ذاتاً ماهیتی مجردتر از ملودی دارد، از دل قالب متعین ملودی و نمایش آن است. بدین منظور، نمونه‌هایی از اجراهای معتبر مُد درآمد آواز بیات اصفهان، به منزله مورد پژوهشی در نوع ردیفی و اجرای آزاد دستگاهی، انتخاب شد. پس از بررسی تحلیلی - تطبیقی هر نمونه، سیر ملودی آن به صورت نموداری ترسیم شد؛ مقایسه این نمودارها و جوه اشتراک بنیادی آن‌ها را آشکار می‌کند. مجموعه این اشتراکات، که می‌توان گفت نمایشگر مسیری است که ملودی برای تبیین مُد درآمد آواز بیات اصفهان در هر اجرای دستگاهی طی می‌کند، با نام نمودار سیر این مُد پیشنهاد شده است.

واژه‌های کلیدی: درآمد آواز بیات اصفهان، سیر نغمگی، مُد، ملودی، موسیقی دستگاهی ایران.

\*مطالعه حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با نام «مفهوم سیر نغمگی در موسیقی دستگاهی ایران؛ مطالعه موردی: درآمد آواز بیات اصفهان» است با راهنمایی نگارنده دوم.

\*\*نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۳۹۸۶۰۴۹۷، شماره: ۰۲۶-۳۳۳۰۳۲۵۹، E-mail: maryam.chalesh@hotmail.com

## مقدمه

تشخیص‌بخشیدن به یک مُد، برای آنکه بتوان هستی به دور از مناقشه‌ای برای ملودی در ساختار مُد قائل شد که از طرفی تعیین آن ذات انتزاعی مُد را خدشه‌دار نکند و از طرف دیگر نقش ملودی نادیده گرفته نشود، بهتر آن است که به دنبال مفهومی حداقلی و پایه‌ای در درون ملودی، به معنای عام کلمه، بود که در انتزاع خود حامل خصوصیات بنیادی آن باشد. بدین منظور، چنانچه برای ملودی لایه‌های مختلفی را - از انتزاع تا تعیین - متصور شویم، می‌توان گفت مجردترین لایه آن سیر نغمگی است. بدین ترتیب، سیر نغمگی انتزاعی‌ترین لایه ملودی است که می‌توان حضور آن را در مفهوم فرافرهنگی مُد پذیرفت، البته با در نظر گرفتن این نکته که «سیر نغمگی نهایتاً ریشه در اندیشه و احساس هر فرهنگ دارد» (حجاریان، ۱۳۸۶: ۱۷).

اصطلاح و مفهوم سیر، به منزله یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های هویت‌بخش هر مقام، در سیستم موسیقی کلاسیک ترکیه از دیرباز مورد توجه بوده است.<sup>۲</sup> رایت (۱۳۹۲: ۳۴) مفهوم سیر در ساختار یک مقام را چنین توصیف می‌کند: «یکی از مفاهیم کلیدی مرتبط با مقام‌های ترکی سیر<sup>۳</sup> به معنای پیشروی لحنی است؛ طرح فشرده ملودیکی که خصیصه‌های اصلی ساختاری را تجسم می‌بخشد و بنابراین نت‌های شاخص و جهت کلی ملودی را تعیین و فرودهای میانی و پایانی را مشخص می‌کند.» در موسیقی دستگاهی ایران، گرچه می‌توان شباهی از حضور این مفهوم را در روش آموزش سینه به سینه این موسیقی جست‌وجو کرد، سیر نغمگی یک مُد همواره در زیر سلطه تعیین ملودی مستتر بوده و هیچ‌گاه نمودی مستقل نداشته است. در سال‌های گذشته، موسیقی‌شناسان و موسیقی‌دانان ایرانی برای بازجست این مفهوم در موسیقی کلاسیک ایران، البته بیشتر در جهت معرفی و تبیین تئوریک آن، تلاش کرده‌اند. از معدود پژوهش‌هایی که در آن به مقوله سیر نغمگی در واقعیت اجرایی موسیقی ایران پرداخته شده می‌توان به مطالعه آرش محافظ (۱۳۹۰) با نام «مقام دلکش؛ نگاهی تطبیقی به مفهوم و خصوصیات مقام در موسیقی دستگاهی ایران» اشاره کرد. این مطالعه اگرچه به طور خاص و مجزا به موضوع سیر اختصاص ندارد، بخش مهمی از آن در جهت تشریح عملکرد این مفهوم در واقعیت اجرایی مُد دلکش در نمونه‌های ردیفی این مُد است. پژوهش‌های بیشتر در این زمینه می‌تواند تأثیر شایان توجهی در روشن‌شدن نقش ملودی در هویت‌بخشی به مدهای موسیقی دستگاهی ایران داشته باشد. به عنوان گامی اولیه، پژوهش حاضر در پی بیرون‌کشیدن مؤلفه سیر - به منزله عنصری که در زمینه اشل صوتی یک مُد مختصات مسیر حرکتی ویژه را در بین نغمات اصلی آن مُد به دست می‌دهد - از دل ملودی‌های موسیقی دستگاهی ایران است. در این زمینه، یک مُد، درآمد آواز بیات اصفهان، به عنوان نمونه پژوهشی انتخاب شده

سیر نغمگی همانند نقشه‌ای است که مختصات کلی گردش ملودی، اعم از جهت حرکت ملودی و تأکید و ایست بر روی نغمات خاص و فرودها، را ترسیم می‌کند بی‌آنکه تقید به اجرای الگوی ملودیک خاصی را الزام کند. سیر نغمگی، به گفته حجاریان (بی‌تا: ۱۰)، عبارت است از انکشاف مخصوصی که ملودی در طی اجرا از خود نشان می‌دهد. بنابراین، سیر نغمگی هر ملودی همچون اسکلتی است که ملودی با آن پوشانده می‌شود؛<sup>۱</sup> تصور نبود این اسکلت موجودیت ملودی را زیر سؤال می‌برد. اهمیت شناخت مفهوم سیر نغمگی آنجا روشن‌تر خواهد شد که مسئله نقش ملودی در ساختار یک مُد مطرح شود. مجموعه‌ای از عناصر، با درجه اهمیت و تأثیرگذاری متفاوت، در کنار یکدیگر مقوله موسیقایی پیچیده‌ای به نام «مُد» را شکل می‌دهند و به آن تشخیص می‌بخشند. در تحقیق جامع پاورز (۱۳۸۲: ۱۲۱-۱۴۴) پیرامون مفهوم مُد به روشنی روند تدریجی شناخت این عناصر، به‌ویژه در برخورد با سیستم‌های مُدال متعلق به فرهنگ‌های موسیقایی غیر اروپایی، نشان داده شده است. پاورز برای ارائه تعریفی از مفهوم مُد، به عنوان مقوله‌ای زیربنایی که پدیده‌هایی از فرهنگ‌های مختلف قابل ارجاع به آن باشند، مُد را نه در یک گزاره، بلکه در یک پیوستار صورت‌بندی می‌کند: پیوستار اشل صوتی - ملودی. موجودیت‌های مُدال مختلف از فرهنگ‌های موسیقایی متفاوت بر اساس کیفیت تشخیص‌یافتنشان در نقطه‌ای از این طیف - اشل انتزاعی - ملودی متعین - قرار می‌گیرند. هومان اسعدی (۱۳۸۲: ۴۷) نیز مفهوم مُد را بدین صورت فرمول‌بندی می‌کند: «مُد = اشل صوتی + فونکسیون درجات یا نقش نغمات (+ ملودی مدل‌ها یا فرمول‌های ملودیک خاص)» و در توضیح آن می‌افزاید: «همواره مُد در بردارنده مفهوم اشل صوتی است. همچنین، در این مفهوم نقش نغمات نیز مؤلفه‌ای تعیین‌کننده محسوب می‌شود و در بسیاری موارد ملودی مدل‌ها یا انگاره‌ها و فرمول‌های ملودیک نیز در هویت مُدال سهمی تعیین‌کننده دارند» (همان، ۴۷). به تعبیر محسن حجاریان (۱۳۸۵: ۵) نیز، «مُد عبارت است از انتظام تن‌های موسیقایی با تقدم و تأخر (هیرارکی - سلسله‌مراتب) خاص با سیر ملودیکی تن‌ها.» حضور ملودی در یک سر پیوستار پاورز، ملودی مدل‌ها یا انگاره‌ها و فرمول‌های ملودیک در صورت‌بندی اسعدی از مُد، و سیر ملودیک تن‌ها در تعریف حجاریان از سوی دیگر - با وجود تفاوت‌های این سه مفهوم یعنی ملودی، ملودی مدل‌ها یا انگاره‌ها و فرمول‌های ملودیک و سیر ملودیکی تن‌ها - همگی حاکی از حضور انکارناپذیر ملودی در طرح اصلی سازمان‌دهی یک مُد است. صرف نظر از تعیین درجه تأثیرگذاری ملودی در

نمودارهای سیر نغمگی به دست آمده مجموعه‌ای از اشتراکات را در میان آن‌ها آشکار می‌سازد. می‌توان گفت چنین اشتراکات در کنار یکدیگر نمایشگر مسیری است که ملودی برای تبیین مُد درآمد آواز بیات اصفهان در هر اجرای دستگاهی طی می‌کند.

است و چهار ردیف معتبر و شش اجرای دستگاهی آن بررسی شده است. پس از بررسی تحلیلی - تطبیقی این نمونه‌ها، بر اساس روندی که در ادامه پژوهش حاضر توضیح داده خواهد شد، سیر ملودی هر یک در قالب یک نمودار ترسیم و ارائه شده است. مقایسه

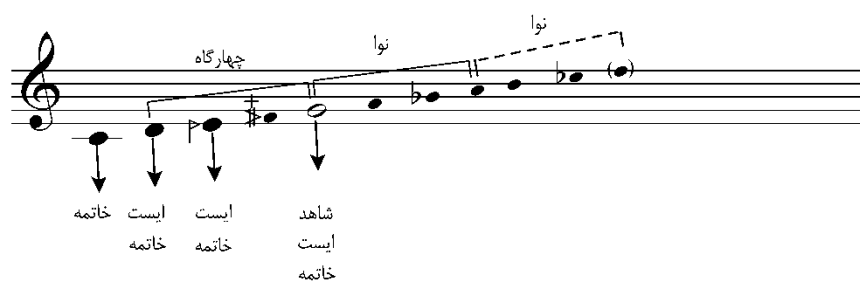
## نحوه گزینش و بررسی تحلیلی - تطبیقی نمونه‌ها

موسیقایی در مبحث آنالیز موسیقی وجود دارد و نیز پرهیز از برخورد سلیقه‌ای با موضوع جمله‌بندی، داشتن حس اختتام و سکوت در پایان هر جمله به عنوان معیارهایی در تعیین یک جمله موسیقایی در این پژوهش اتخاذ شده است. ردگیری مسیر ملودی در طول هر جمله و ترسیم اُفت‌وخیرهای منحنی‌وار این مسیر، با چشم‌پوشی از جزئیات و پرداختن به اهم حرکات، در نهایت نموداری را برای هر نمونه فراهم می‌آورد که سیر نغمگی آن را به نمایش می‌گذارد. متأسفانه، مجال اندک این نوشتار امکان آوردن مراحل مقدماتی این پژوهش - شامل آوانگاری نمونه‌ها و نیز جزئیات تفکیک جمله‌های هر نمونه و تعیین عبارتهای درون هر جمله - را نمی‌دهد.<sup>۵</sup> بنابراین، به‌ناچار فقط محصل این مراحل، یعنی نمودارهای سیر نغمگی، ارائه خواهد شد و سپس به مقایسه این نمودارها پرداخته خواهد شد.

### بررسی ساختار مُدال منطقه درآمد آواز بیات اصفهان

چنان‌که پیش از این اشاره شد، در بستر اشل صوتی یک مُد است که سیر نغمگی آن شکل می‌گیرد و نغمات اصلی آن - که در موسیقی دستگاهی ایران عبارت‌اند از: شاهد، ایست، خاتمه، و متغیر - در تعیین مسیر و هدایت سیر نغمگی نقش اساسی دارند. از این رو، پیش از هر چیز، بررسی ساختار مُدال منطقه درآمد آواز بیات اصفهان ضروری می‌نماید. البته، پیش از این، هومان اسعدی (۱۳۸۷: ۴۷)، به طور مفصل، در مطالعه‌ای تطبیقی، به بررسی ساختار مُدال آواز بیات اصفهان در سه ردیف میرزاعبدالله، آقا حسین‌قلی، و عبدالله دوامی و وجه تشابه و افتراق روایت‌های مختلف از این آواز پرداخته است.

چنان‌که در مقدمه آمد، برای نیل به هدف این پژوهش، یعنی جست‌وجوی مؤلفه سیر نغمگی در واقعیت اجرایی موسیقی دستگاهی و دستیابی به نتیجه‌ای ملموس در این زمینه، ناگزیر محدوده‌ای به وسعت مُد درآمد آواز بیات اصفهان برای دامنه بررسی تحلیلی - تطبیقی این پژوهش در نظر گرفته شده است. مراد از مُد درآمد آواز بیات اصفهان در این نوشتار نه فقط گوشه‌های موسوم به درآمد، بلکه همه گوشه‌ها و مواد ملودیکی - مثلاً گوشه جامه‌دران - است که در کارگان ردیفی و اجراهای آزاد، پیش از مدگردی کامل به مُدی دیگر در سیکل مُدال این آواز ارائه می‌شوند (برای سیکل مُدال ← اسعدی، ۱۳۸۲: ۴۶). بر همین اساس، شاید در نظر گرفتن عنوان منطقه مُدال درآمد آواز بیات اصفهان به جای مُد درآمد آواز بیات اصفهان برای روشن‌تر شدن حد و مرز این پژوهش مناسب‌تر باشد. این منطقه مُدال در چهار ردیف معتبر - شامل ردیف میرزاعبدالله، ردیف گردآوری شده توسط موسی معروفی، ردیف آقا حسین‌قلی، و ردیف آوازی عبدالله دوامی - و نیز شش اجرای دستگاهی - شامل اجراهایی از استادان موسیقی ایران، ابوالحسن اقبال آذر، ابوالحسن صبا، غلام‌حسین بنان، حسن کسایی، جلیل شهناز، و محمدرضا لطفی - بررسی شده است.<sup>۴</sup> در گزینش اجراهای غیر ردیفی سعی بر آن بوده است که برای حفظ تنوع نمونه‌ها حتی‌الامکان از هنرمندان مکاتب و دوره‌های زمانی متفاوت بهره گرفته شود. به عنوان گام بعدی در راه پی‌گیری و ترسیم مسیری که ملودی در هر نمونه طی کرده است، تفکیک جمله‌های موسیقایی هر نمونه ضروری می‌نمود. برای گذر از پیچیدگی‌هایی که ذاتاً در تعیین حد و مرز دقیق یک جمله



ساختار مُدال منطقه درآمد آواز بیات اصفهان

باید اشاره کرد که در برخی از نمونه‌های مورد پژوهش، هم‌زمان با گسترش ملودی به سمت نغمات دانگ دوم نوا، آلتراسیونی مُدال صورت می‌گیرد؛ بدین معنا که برای لحظاتی نغمه درجه سوم بالای شاهد یک چهارم پرده زیرتر می‌شود که نمودی از فضای مُدال عشاق (اوج) را به‌نمایش می‌گذارد. بازگشت این نغمه به حالت اولیه خود، در حرکت پایین‌رونده ملودی به سمت نغمه شاهد، رجوع به مُد درآمد آواز اصفهان را فراهم می‌کند. نمونه‌ای از این اتفاق را می‌توان در جمله فرود ردیف معروفی و اجرای جلیل شهناز سراغ گرفت.

### نشانه‌ها در نمودار سیر نغمگی

برای متمایز کردن بصری نقش نغمات در نمودارهای سیر نغمگی و نیز نمودار ساختار مدال، نغمه شاهد با  $\circ$  نغمات ایست و خاتمه با  $\bullet$  و دیگر نغمات با  $\bullet$  نشان داده شده است. جهت فلش در نمودارهای سیر نغمگی نشان‌دهنده جهت حرکت ملودی است و فلش مستقیم مقابل یک نغمه نشانه گردش ملودی حول آن نغمه و به مرکزیت آن است. در صورتی که نغماتی دیگر در این گردش نقش کمی یا کیفی درخور توجهی داشته باشند، داخل پرانتز کنار نغمه اصلی آورده شده‌اند. طول فلش طول زمان تقریبی این گردش را نشان می‌دهد. از علامت  $\square$  برای نمایش تکرار بیش از دو بار یک متیف خاص دونغمه‌ای استفاده شده است. گاهی نغمه درجه دوم بالای شاهد به شکلی ویژه اجرا می‌شود، به این صورت که از این نغمه - معمولاً همراه با مالشی خفیف - به نغمه بعد از آن اشاره می‌شود. از آنجا که حضور پُررنگ این حرکت در بسیاری از اجراها این فرضیه را به پیش می‌کشد که ممکن است این حرکت نقشی در تبیین مُد درآمد آواز بیات اصفهان داشته باشد، در نمودارهای سیر نغمگی با علامت  $\Pi$  نمایانده شده است. در نمودار سیر نغمگی هر نمونه سعی شده است حتی‌الامکان هر جمله و عبارتهای درون آن جمله به شکلی مجزا قابل تشخیص باشد؛ بدین منظور، مسیر حرکت ملودی در هر جمله در یک خط مجزا از نمودار سیر نغمگی ترسیم شده و بر حسب ترتیب اجرا شماره جمله در اول خط قید شده است. عبارتهای درون یک جمله در خط مربوط به آن جمله به شکل واحدهای مجزا و با فاصله رسم شده‌اند. مثلاً، جمله اول از اجرای جلیل شهناز دارای سه عبارت است. جزء عبارتهای تشکیل‌دهنده یک عبارت نیز جدا جدا، اما با فاصله‌ای کمتر از فاصله بین دو عبارت رسم شده‌اند.

از دیدگاه بسیاری از موسیقی‌دانان، بستر نغمگی مُد درآمد آواز بیات اصفهان محدود به دو دانگ چهارگاه و نوا است (برای مثال ← طلایی، ۱۳۷۲: ۵۳؛ اسعدی، ۱۳۸۷: ۵۲). اما، بررسی نمونه‌های انتخابی برای این پژوهش نشان می‌دهد که ملودی در منطقه مُدال درآمد آواز بیات اصفهان - با تعریفی که در این پژوهش از این منطقه مراد شده است و پیش‌تر به آن اشاره شد - در گستره‌ای نزدیک به سه دانگ، به‌ترتیب چهارگاه، نوا، نوا، در گردش است، البته با اذعان به این موضوع که نقش دانگ سوم در این گردش به‌وضوح کم‌رنگ‌تر است. نکته دیگر اینکه نغمه سوم در دانگ چهارگاه در واقع نه فادیز، بلکه کمی بیشتر از فاسری است. نیز نباید از نظر دور داشت که همین نغمه حتی در اجراهای نوازندگان و خوانندگان مختلف نیز یکسان نیست. بنابراین، فواصل این دانگ کاملاً منطبق با فواصل دانگ چهارگاه نیست، اما از آنجا که در تئوری موسیقی دستگاهی ایران هنوز دانگی با این فواصل تعریف نشده که مورد قبول همگانی باشد و در بسیاری از مباحث نظری مطرح‌شده درباره دانگ‌های آواز بیات اصفهان این دانگ چهارگاه در نظر گرفته شده (همان)، در اینجا نیز، با کمی اغماض، همچنان دانگ چهارگاه لحاظ شده است. نغمه شاهد حلقه اتصال دو دانگ، چهارگاه و نوا، است. از این رو، دانگ چهارگاه به عنوان پیش‌دانگ و دو دانگ متوالی نوا، دانگ‌های اول و دوم این مُد در نظر گرفته شده‌اند. در موقعیت‌های مختلف، نغمات درجه سوم و چهارم پایین شاهد و نیز نغمه شاهد نقش ایست می‌گیرند. میزان حس اختتامی که هر یک از این نغمات در مقام نغمه ایست القا می‌کند باعث تمایز آن‌ها از همدیگر می‌شود (← اسعدی، ۱۳۸۲: ۴۹). بر این اساس، ایست روی نغمه درجه سوم پایین شاهد ایست موقت و روی نغمه درجه چهارم پایین شاهد ایست قطبی نامیده می‌شود. جالب توجه است که در نمونه‌های مختلف نقش نغمه خاتمه را نیز یک نغمه خاص برعهده ندارد. ملودی گاه روی نغمه شاهد، گاه روی نغمه درجه سوم پایین شاهد، در مواردی روی نغمه درجه چهارم پایین شاهد، و در دو نمونه خاص - ردیف آقا حسین‌قلی و ردیف گردآوری‌شده توسط موسی معروفی - روی نغمه درجه پنجم پایین شاهد خاتمه می‌یابد.<sup>۷</sup> نغمه دیگری که می‌توان گفت تا حدودی حضوری مؤثر در این ساختار مُدال دارد نغمه درجه دوم پایین شاهد است. این نغمه در بسیاری موارد، در موقعیت‌هایی که شاهد نقش خاتمه یا ایست نهایی دارد به‌مثابه پلی برای رسیدن به این نغمه نقش پُررنگی برعهده دارد که برای تبیین این حضور می‌توان نقشی فرعی با نام «نغمه پیش‌خاتمه» برای آن قائل شد. «پیش‌خاتمه درجه‌ای است که تأکید و مکث بر روی آن انتظار خاتمه را به‌وجود می‌آورد» (هیئت مؤلفان، ۱۳۸۶: ۵۸).



درآمد دوم، درآمد سوم، درآمد چهارم، کرشمه، آواز، جامه‌دران، فرود، و دوبیتی است. بررسی اجمالی سیر نغمگی گوشه‌های مقدمه، درآمد اول، دوم، سوم و چهارم، کرشمه و آواز مشابهت بسیار زیاد مسیر ملودی را در این گوشه‌ها نشان می‌دهد. بنابراین، برای خلاصه‌شدن مطلب، فقط سیر نغمگی درآمد اول از این مجموعه آورده شده است. این گوشه شامل یک جمله (جمله اول) است. گوشه جامه‌دران نیز از یک جمله (جمله دوم) شکل گرفته است. باز هم به سبب مشابهت سیر نغمگی گوشه‌های فرود و دوبیتی، فقط سیر نغمگی گوشه فرود ترسیم شده است که آن نیز شامل یک جمله (جمله سوم) است.

### نمودارهای سیر نغمگی

#### ۱. ردیف میرزا عبدالله

منطقه مُدال درآمد آواز بیات اصفهان در ردیف میرزا عبدالله شامل گوشه‌های درآمد و جامه‌دران است. گوشه درآمد متشکل از دو جمله است: جملات اول و دوم نمودار پایین (تصویر ۱). گوشه جامه‌دران متشکل از یک جمله (جمله سوم) است.

#### ۲. ردیف گردآوری شده توسط موسی معروفی

منطقه مُدال درآمد آواز بیات اصفهان در ردیف گردآوری شده توسط موسی معروفی شامل گوشه‌های مقدمه، درآمد اول،



تصویر ۱. نمودار سیر نغمگی منطقه مُدال درآمد اصفهان، ردیف میرزا عبدالله



تصویر ۲. نمودار سیر نغمگی منطقه مُدال درآمد اصفهان، ردیف موسی معروفی

به سبب تفاوت‌هایی که در مسیر ملودی با یکدیگر دارند، هر سه بررسی می‌شوند. هر گوشه دربردارنده یک جمله است.

#### ۳. ردیف میرزا حسین قلی

منطقه مُدال درآمد آواز بیات اصفهان در ردیف میرزا حسین قلی شامل گوشه‌های درآمد اول، درآمد دوم، و درآمد سوم است که

جمله‌ی اول

جمله‌ی دوم

جمله‌ی سوم

تصویر ۳. نمودار سیر نغمگی منطقه مُدال درآمد اصفهان، ردیف میرزا حسین‌قلی

۴. ردیف آوازی عبدالله دوامی<sup>۸</sup>  
 منطقه مُدال درآمد آواز بیات اصفهان در ردیف آوازی عبدالله دوامی شامل گوشه‌های درآمد و جامه‌دران و بیات شیراز است. جمله (جمله چهارم) است.  
 گوشه درآمد متشکل از دو جمله (جملات اول و دوم)، گوشه جامه‌دران یک جمله (جمله سوم)، و گوشه بیات شیراز نیز یک جمله (جمله چهارم) است.

جمله‌ی اول

جمله‌ی دوم

جمله‌ی سوم

جمله‌ی چهارم

تصویر ۴. نمودار سیر نغمگی منطقه مُدال درآمد آواز بیات اصفهان، ردیف دوامی

۵. ابوالحسن اقبال آذر

جمله‌ی اول

جمله‌ی دوم

تصویر ۵. نمودار سیر نغمگی منطقه مُدال درآمد آواز بیات اصفهان، ابوالحسن اقبال آذر

## ۶. ابوالحسن صبا

جمله‌ی اول

جمله‌ی دوم

جمله‌ی سوم

تصویر ۶. نمودار سیر نغمگی منطقهٔ مُدال در آمد آواز بیات اصفهان، ابوالحسن صبا

## ۷. غلامحسین بنان

جمله‌ی اول

جمله‌ی دوم

جمله‌ی سوم

تصویر ۷. نمودار سیر نغمگی منطقهٔ مُدال در آمد آواز بیات اصفهان، غلامحسین بنان

## ۸. حسن کسایی

جمله‌ی اول

جمله‌ی دوم

جمله‌ی سوم

تصویر ۸. نمودار سیر نغمگی منطقهٔ مُدال در آمد آواز بیات اصفهان، حسن کسایی

## ۹. جلیل شهنواز

جمله‌ی اول

جمله‌ی دوم

جمله‌ی سوم

جمله‌ی چهارم

تصویر ۹. نمودار سیر نغمگی منطقهٔ مُدال در آمد آواز بیات اصفهان، جلیل شهنواز

## ۱۰. محمدرضا لطفی



تصویر ۱۰. نمودار سیر نغمگی منطقه مُدال در آمد آواز بیات اصفهان، محمدرضا لطفی

ردیف میرزا عبدالله و ردیف معروفی؛ روش دوم، با گردش حول نغمه شاهد و به مرکزیت این نغمه، مانند آنچه در نمونه‌های ردیف میرزااحسین‌قلی و ردیف دوامی نیز اجراهای بنان و شهنواز مشاهده می‌شود. شایان توجه است که در گردش ملودی حول نغمه شاهد به شکل مؤثری از نغمات درجه دوم پایین و دوم بالای شاهد بهره گرفته می‌شود که در این بین نقش نغمه درجه دوم پایین شاهد نسبت به نغمه درجه دوم بالای شاهد به‌وضوح بیشتر است؛ روش سوم، با حرکت صعودی سریع از نغمه درجه چهارم پایین شاهد به سمت نغمه شاهد و سپس تثبیت این نغمه، مانند نمونه‌های اجرایی توسط ابوالحسن اقبال و حسن کسایی؛ روش چهارم، با پرش از نغمه درجه چهارم پایین شاهد به نغمه شاهد و سپس گردش حول این نغمه، مانند نمونه اجرایی توسط ابوالحسن صبا. بعد از تثبیت شاهد به یکی از چهار شیوه بالا، مسیر کمانی شکل وارونه‌ای با حرکت از نغمه شاهد به نغمه درجه چهارم پایین شاهد و بازگشت به نغمه شاهد مسیر آغازی اول را تکمیل می‌کند. در اغلب نمونه‌ها در ردیف میرزا عبدالله، میرزا حسین‌قلی، و معروفی، نیز اجراهای صبا، بنان، کسایی، و شهنواز-نیمه دوم این مسیر کمانی شکل، یعنی حرکت از نغمه درجه چهارم به نغمه شاهد، با طمأنینه بیشتر و همراه با مکث روی نغمات آن انجام می‌گیرد.

مختصات کلی روند حرکت در مسیر آغازی دوم گردش ملودی با استفاده از نغمات درجه دوم پایین و بالای شاهد حول نغمه شاهد و به مرکزیت این نغمه است. چنان‌که اشاره شد، مشابه این حرکت در مسیر آغازی اول روش دوم نیز وجود دارد، اما در اینجا، برخلاف مسیر آغازی اول، نغمه درجه دوم بالای شاهد نقش پُررنگ‌تری نسبت به نغمه درجه دوم پایین شاهد ایفا می‌کند. از ویژگی‌های دیگر مسیر آغازی دوم، اجرای نغمه درجه دوم بالای شاهد با اشاره‌ای مالشی مانند به نغمه زیرتر از آن است که حالتی خاص به این نغمه می‌دهد؛ نمونه آن در ردیف میرزا عبدالله و معروفی و نیز اجراهای اقبال، صبا، و بنان مشاهده‌شدنی است.

اکنون با مقایسه نمودارهای به‌دست‌آمده، می‌توان میزان مشابهت مسیرهای طی‌شده در آن‌ها را با یکدیگر سنجید. مرور اجمالی نمودارها نشان می‌دهد که، با وجود تفاوت در بُعد زمانی، ابزار، سبک، و گاه مکتب اجراها، نمونه‌های بررسی‌شده آشکارا دارای مجموعه‌ای از مشابهت‌ها در برگزیدن مسیرهای حرکتی خود در جهت تبیین منطقه مُدال در آمد آواز بیات اصفهان هستند.

نکته جالب توجهی که واکاوی دقیق‌تر این تشابهات روشن می‌سازد این است که مسیرهای مشابه ملودی در این نمونه‌ها از نظر کارکردشان در منطق یک جمله موسیقایی به دو گونه قابل دسته‌بندی‌اند: گروه اول مسیرهایی هستند که یک جمله یا یک عبارت را به شکلی منحصربه‌فرد و با رویکردی خاص آغاز می‌کنند. البته باید تأکید کرد که منظور از مسیرهای آغازی به هیچ‌عنوان صرفاً به معنای مسیری که اولین جمله در منطقه مُدال در آمد آواز بیات اصفهان را شروع می‌کند نیست، بلکه هر یک از این مسیرها آغازکننده جمله‌ای هستند که می‌تواند در ابتدا، میانه یا انتهای این منطقه مُدال اجرا شود. پس از ارائه یکی از مسیرهای گروه آغازی، در ادامه ملودی با طی کردن یکی از مسیرهای گروه دوم به سمت فرودی نهایی حرکت می‌کند. بنابراین، می‌توان گفت هر جمله ترکیبی است درهم‌تنیده از هر دو مسیر. گروه اول را اصطلاحاً «مسیرهای آغازی» و گروه دوم را «مسیرهای فرودی» می‌نامند. در ادامه به تشریح بیشتر آن‌ها خواهیم پرداخت.

## مسیرهای آغازی

مسیر آغازی اول با معرفی مهم‌ترین نغمه این منطقه مُدال، یعنی نغمه شاهد و تأکید بر آن، آغاز می‌شود. در ادامه گردش در فضای دانگ چهارگاه پیش از نغمه شاهد داشته و سپس به نغمه شاهد بازمی‌گردد. مرور نمونه‌های بررسی‌شده نشان می‌دهد که معرفی شاهد و تثبیت آن در ابتدای این مسیر به چند روش مختلف می‌تواند صورت بگیرد: روش اول، با اجرای مکرر نغمه شاهد، مانند



میرزا عبدالله جمله سوم، ردیف معروفی جمله سوم، ردیف دوامی جمله دوم و سوم، نیز اجراهای ابوالحسن اقبال جمله دوم، ابوالحسن صبا جمله دوم، غلامحسین بنان جمله سوم، جلیل شهناز جمله چهارم، و در همه اجرای محمدرضا لطفی دید.

در مسیر آغازی پنجم دامنه پیشروی ملودی به سمت نغمات بالای نغمه شاهد به نغمات درجه چهارم و پنجم بالای شاهد می‌رسد و این نغمات به شکل مؤثری در گردش ملودی درگیر می‌شوند و شامل تأکید زمانی می‌شوند. حرکت ملودی در این بخش حالتی پایین‌رونده از نغمات درجه پنجم یا چهارم بالای شاهد به سمت نغمه شاهد دارد. چنین سیر ملودیک در موسیقی دستگاهی در گوشه بیات شیراز دیده می‌شود. نمونه‌ای از این بخش را می‌توان در ردیف دوامی جمله سوم عبارت دوم و سوم و نیز اجرای شهناز جمله سوم مشاهده کرد.

### مسیرهای فرودی

مسیرهای فرودی در نقش عبارت یا جزو عبارت‌هایی ظاهر می‌شوند که برای پایان دادن به یک جمله در منطقه مدال درآمد آواز بیات اصفهان اختتام مطلوبی را فراهم می‌آورند. اگرچه در توضیح ساختار مدال اشاره شد که نغمه شاهد، نغمه درجه سوم و چهارم پایین شاهد و به ندرت نغمه درجه پنجم پایین شاهد در نمونه‌های مختلف نقش نغمه خاتمه را ایفا می‌کنند، در بیشتر نمونه‌ها، نغمه شاهد یا نغمه درجه سوم پایین شاهد نقش خاتمه را دارند. به همین دلیل، در مسیرهای فرودی فقط این دو نغمه به منزله نغمه پایانی رسم شده‌اند. در همه مسیرهای فرودی دو ویژگی مهم مشاهده شدنی است: نخست آنکه در جایی از مسیرهای فرودی که می‌تواند ابتدا، وسط یا انتهای آن باشد معمولاً ملودی در محدوده پیش‌دانگ گردش می‌کند؛ ویژگی دوم گوشزد کردن

اگرچه گردش ملودی در مسیر آغازی سوم نیز، همانند مسیر آغازی دوم، تری کورد نغمه درجه دوم پایین شاهد-نغمه شاهد-نغمه درجه دوم بالای شاهد را فعال می‌کند، حرکت متناوب بین نغمه درجه دوم بالای شاهد و نغمه شاهد، که با تأکیدات زمانی و اجرایی بی‌سابقه بر نغمه درجه دوم بالای شاهد همراه است، باعث تمایز آن از بخش دوم می‌شود. نمونه‌هایی از این بخش را می‌توان در ردیف میرزا عبدالله عبارت اول از جمله دوم، ردیف معروفی عبارت سوم از جمله اول، ردیف دوامی عبارت دوم از جمله اول و نیز اجرای بنان عبارت اول از جمله سوم و کسایی جمله سوم سراغ گرفت. ادامه این بخش معمولاً با پیشروی به سمت نغمه درجه سوم بالای شاهد و بازگشت به شاهد پی گرفته می‌شود. در ردیف نی‌نوازی اجراشده توسط استاد کسایی، گوشه‌ای به نام بیات درویش حسن در آواز بیات اصفهان وجود دارد که نمونه بارزی از مسیر آغازی سوم است.

مسیر آغازی چهارم با حرکت متناوب بین نغمات درجه سوم و دوم بالای شاهد و تأکید بر آنان و سپس تکرار سکانسی این حرکت روی نغمات یک و دو درجه پایین‌تر شکل می‌گیرد. می‌توان گفت وجه مشخصه این قسمت برهم‌زدن نسبی مرکزیت مطلق نغمه شاهد است، که با تأکیدات اجرایی و زمانی بر نغمات درجه سوم و دوم بالای شاهد میسر می‌شود. ملودی در ادامه به نغمات بالاتر همچون نغمه درجه چهارم و پنجم بالای شاهد گسترش می‌یابد و غالباً در مسیر بازگشت به شاهد، با مکث بر نغمات درجه سوم و دوم بالای شاهد، بار دیگر مختصات سیر نغمگی این بخش را گوشزد می‌کند. اگرچه گوشه جامه‌دران شاخص‌ترین نمونه ملودیک با چنین سیر نغمگی است، می‌توان گفت این قسمت بخشی از سیر نغمگی منطقه مدال درآمد آواز بیات اصفهان است که قابلیت پوشانده شدن با هر ملودی دیگری را نیز دارد. نمونه‌ای از این بخش را می‌توان در ردیف

مشابه با آن دارد، خاتمه می‌یابد. مثلاً، در جمله اول نمونه اجرا شده توسط جلیل شهناز، جمله اول با مسیر آغازی اول شروع می‌شود و با مسیر فرودی چهارم خاتمه می‌یابد.

دوباره مختصات کلی حرکتی مسیرهای آغازی در فرود جمله است؛ به طوری که می‌توان گفت برای هر مسیر آغازی متناظر با حرکت ملودی در آن یک مسیر فرودی وجود دارد، اما این بدان معنا نیست که هر مسیر آغازی الزاماً با مسیری فرودی، که گردش ملودی

## نتیجه

مسیرهای آغازی حرکتی متمایز از دیگری را در جهت هدف خاصی نشانه‌گذاری می‌کند که در نهایت با کمک یکی از مسیرهای فرودی خاتمه می‌یابد و شکل یک جمله به خود می‌گیرد. مسیرهای فرودی، همان طور که از نامشان برمی‌آید، مسیرهای آغازی را به سمت فرود می‌برند. در هر یک از مسیرهای فرودی، علاوه بر باز نمود پیش‌دانگ، مختصات کلی حرکتی یکی از مسیرهای آغازی تداعی می‌شود. البته، باید اذعان کرد که هنگام کنار هم قرار گرفتن مسیرهای آغازی و فرودی برای ایجاد یک جمله، به هیچ‌وجه تشابه حرکتی آن‌ها الزامی نیست و به طور بالقوه هر مسیر آغازی با هر مسیر فرودی قابلیت ترکیب دارد.

در پایان باید گفت اهمیت مفهوم سیر نغمگی آنجا آشکارتر خواهد شد که مبحث جالب و مهم چگونگی تمایز مدهایی با اشل صوتی و نقش نغمات بسیار مشابه گشوده شود. بر این اساس، جای آن است در ادامه این پژوهش به بررسی سیر نغمگی منطقه‌های مدالی مانند مخالف سه‌گانه، چکاوک همایون، و شوشتری پرداخته شود، زیرا تشابهات بسیار نزدیکی با این منطقه مدال و نیز با یکدیگر دارند. بدین امید که نقش سیر نغمگی هر یک در تمایز آن از منطقه مدال دیگر مشخص شود.

سیر نغمگی، به منزله زیربنایی‌ترین لایه و نیز انتزاعی‌ترین آن در ساختار هر ملودی، مسیری است که بی‌آنکه محدودیت پای‌بندی به الگوی خاص ملودیکی را الزام کند، مختصات ویژه‌ای را برای حرکت ملودی ترسیم می‌کند که لایه‌های متعین‌تر ملودی بر این اسکلت پوشانده می‌شود. موسیقی دستگاهی ایران - به سبب دارا بودن منبعی پُر بار از مدها و ملودی‌ها و به سبب آنکه تاکنون پژوهش پُردامنه‌ای در موضوع سیر نغمگی در آن صورت نگرفته، بستر بسیار مناسبی است برای پرداختن به این موضوع؛ که به یقین زوایای ناشناخته‌ای از موسیقی دستگاهی در پی این موضوع روشن خواهد شد. دغدغه اصلی مؤلفان در این نوشتار برداشتن گامی اولیه در جهت بررسی مفهوم سیر نغمگی در واقعیت اجرایی موسیقی دستگاهی بود. بدین منظور، دامنه پژوهش به منطقه مدال درآمد آواز بیات اصفهان محدود شد. بررسی نمونه‌های ردیفی و دستگاهی این منطقه مدال و ترسیم مسیر کلی حرکت ملودی در آن‌ها نشان داد که این نمونه‌ها اشتراکات درخور تأملی با یکدیگر در انتخاب مسیر خود در جهت تبیین این منطقه مدال دارند. این مسیرهای مشترک تحت دو دسته کلی - مسیرهای آغازی و مسیرهای فرودی - در کنار یکدیگر سیر نغمگی منطقه مدال درآمد آواز بیات اصفهان را شکل می‌دهند. هر یک از

## پی‌نوشت‌ها

۶. مفهوم پیش‌دانگ وام‌گرفته از تئوری محمدرضا لطفی در مورد موسیقی دستگاهی ایران است (← لطفی: بی‌تا). در این تئوری، پیش‌دانگ الزاماً گستره‌ای به وسعت یک دانگ را شامل نمی‌شود، بلکه می‌تواند یک نغمه، یک تری‌کورد یا پنتاکورد، پیش از نغمه شاهد باشد. می‌توان گفت مفهوم دانگ برای توضیح و تبیین موسیقی دستگاهی ایران اگرچه بسیار راهگشا بوده و هست، در مواردی نیز پاسخ‌گوی واقعیت اجرایی آن نیست. بنابراین، به‌کارگرفتن مفاهیم تئوریک دیگر همچون پیش‌دانگ یا فاصله ساختاری می‌تواند در کمک به شکل‌گیری یک تئوری جامع مفید واقع گردند (برای فاصله ساختاری ← مسعودیه، ۱۳۸۳: ۱۵۲).

۷. هومان اسعدی (۱۳۸۷: ۴۸) به تفاوت نغمه خاتمه در روایت‌های مختلف از آواز بیات اصفهان و نیز مبحث جالب تأثیر نغمه خاتمه در انتساب این آواز به دستگاه‌های مختلف پرداخته است.

۸. از بین دو نمونه موجود از ردیف آوازی استاد دوامی، در این پژوهش از نمونه آوانگاری شده به دست فرامرز پایور استفاده شده، بدین دلیل که منطقه مدال درآمد آواز بیات اصفهان در این نمونه به صورت مفصل‌تری روایت شده است.

۱. اصطلاح ملودی‌پوش کردن سیر از مقاله آرش محافظ با نام «مقام دلکش، نگاهی تطبیقی به مفهوم و خصوصیات مقام در موسیقی دستگاهی ایران» وام گرفته شده است.

۲. سابقه حضور مفهوم سیر در موسیقی کلاسیک ترکیه به حدود قرن هفدهم میلادی و استفاده از واژه «سیر» برای توضیح آن به کمی بعدتر می‌رسد. برای نقش سیر در ساختمان مقام ← سیگنل، ۱۳۸۳: ۹۸؛ فلدمن، ۱۳۸۶، ۱۴۵-۱۵۱؛ محافظ، : ۱۱۰-۱۱۳؛ Aydimir, 2010: 9/26-50-61; Signell, 1977: 255-258; Feldman, 1996: 255-258.

### 3. seyir

۴. منابع صوتی نمونه‌های مورد استفاده در این پژوهش در فهرست ارجاعات آورده شده است. اگرچه این نمونه‌ها در تونالیته‌های مختلف اجرا یا نگارش شده‌اند، در اینجا، برای سهولت مقایسه، نمودار سیر نغمگی همه آن‌ها در اصفهان سل رسم شده است.

۵. روند کامل اجرای مراحل پژوهش در رساله کارشناسی ارشد مؤلف قابل دسترس است ← چالش، ۱۳۹۴.

## منابع

- شهناز، جلیل (بی تا)، *برنامه رادیویی برگ سبز*، شماره ۱۳. شهنازی، علی اکبر (۱۳۸۲)، *ردیف میرزا حسین قلی*، مؤسسه فرهنگی هنری ماهور، تهران، نوار کاست.
- صبا، ابوالحسن (بی تا)، *ضبط خصوصی آواز بیات اصفهان*، منتشر نشده.
- طلایی، داریوش (۱۳۷۲)، *نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی*، مؤسسه فرهنگی هنری ماهور، تهران.
- فلدمن، والتر (۱۳۸۶)، *منابع عثمانی درباره گسترش تقسیم، ترجمه ساسان فاطمی*، فصلنامه موسیقی ماهور، ۳۷: ۱۴۱-۱۷۰.
- کسای، حسن (بی تا)، *برنامه رادیویی برگ سبز*، شماره ۱۶۶. کسای، حسن (۱۳۸۷)، *ردیف موسیقی ایرانی با اجرای نی*، مؤسسه فرهنگی هنری آوای باربد، تهران، سی دی.
- لطفی، محمدرضا (۱۳۸۴)، *گریه بید*، مؤسسه فرهنگی هنری آوای شیدا، تهران، سی دی.
- لطفی، محمدرضا (بی تا)، *برنامه رادیویی شناخت موسیقی دستگاهی ایران*، برنامه شماره ۹.
- محافظ، آرش (۱۳۹۰)، *مقام دلکش*، نگاهی تطبیقی به مفهوم و خصوصیات مقام در موسیقی دستگاهی ایران، فصلنامه موسیقی ماهور، ۵۳: ۱۴۲-۱۵۰.
- مسعودیه، محمدتقی (۱۳۸۳)، *مبانی اتنوموزیکولوژی*، سروش، تهران.
- معروفی، موسی (۱۳۷۲)، *ردیف هفت دستگاه موسیقی ایرانی*، انجمن موسیقی ایران، تهران.
- معروفی، موسی (۱۳۸۹)، *ردیف هفت دستگاه موسیقی ایرانی با اجرای سلیمان روح افزا*، مؤسسه فرهنگی هنری ماهور، تهران، سی دی.
- هیئت مؤلفان (۱۳۸۶)، *مبانی نظری و ساختاری موسیقی ایران*، چشم انداز، تهران.
- Aydimir, Murat (2010), *Turkish Music Makam Guide*, Pan Yayincilik, Istanbul.
- Feldman, Walter (1996), *Music of ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, VWB. Ver. Fur Wiss. Und Bildung, Berlin.
- Signell, Karl L (1986), *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*, DA CAPO PRESS, New York.
- اسعدی، هومان (۱۳۸۷)، *سایه روشن های مدال: مطالعه تطبیقی در ساختار آواز بیات اصفهان*، فصلنامه موسیقی ماهور، ۴۱: ۴۷-۵۷.
- اسعدی، هومان (۱۳۸۲)، *بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران: دستگاه به عنوان مجموعه ای چندمندی*، فصلنامه موسیقی ماهور، ۲۲: ۴۳-۵۶.
- اقبال آذر، ابوالحسن (بی تا)، *آشنایی با دستگاه ها و آوازهای موسیقی ایرانی*، آواز اصفهان، مؤسسه فرهنگی هنری آوای مهربانی، تهران، سی دی.
- برومند، نورعلی (۱۳۸۵)، *ردیف میرزا عبدالله برای تار و سه تار*، مؤسسه فرهنگی هنری ماهور، تهران، سی دی.
- بنان، غلامحسین (بی تا)، *برنامه رادیویی برگ سبز*، شماره ۱۰۷.
- پاورز، هارولد (۱۳۸۲)، *مد به عنوان مفهوم موسیقی شناختی*، ترجمه علی پاپلی یزدی، فصلنامه موسیقی ماهور، ۲۲: ۱۲۱-۱۴۴.
- پیرنیاکان، داریوش (۱۳۸۰)، *موسیقی دستگاهی ایران: ردیف میرزا حسینقلی به روایت علی اکبر شهنازی*، مؤسسه فرهنگی هنری ماهور، تهران.
- چالش، مریم (۱۳۹۴)، *مفهوم سیر نغمگی در موسیقی دستگاهی ایران*، مطالعه موردی درآمد آواز بیات اصفهان، رساله کارشناسی ارشد، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر، منتشر نشده.
- حجاریان، محسن (۱۳۸۶)، *نگاهی به کاستی ها و ناروشنی های تئوریک عبدالقادر مراغی (بخش اول)*، گاهنامه فرهنگ شناسی موسیقی ایران، ۴: ۲-۲۴.
- حجاریان، محسن (۱۳۸۵)، *زمینه های تکامل صورت بندی موسیقی دستگاهی ایران*، گاهنامه فرهنگ شناسی موسیقی ایران، ۲: ۲-۲۷.
- حجاریان، محسن (بی تا)، *توضیح چند مقوله موسیقایی در فرهنگ اسلامی*، منتشر نشده.
- دورینگ، ژان (۱۳۷۰)، *ردیف تار و سه تار میرزا عبدالله به روایت نورعلی برومند*، سروش، تهران.
- رایت، ائن (۱۳۹۲)، *چهارگاه در موسیقی کلاسیک ترکی: تاریخ در برابر تئوری*، ترجمه سعید کردمافی، فصلنامه موسیقی ماهور، ۵۹: ۹-۳۸.
- سیگنل، کارل (۱۳۸۳)، *روش اجرایی مکام ترکی معاصر*، ترجمه ناتالی چوبینه، فصلنامه موسیقی ماهور، ۲۵: ۹۱-۱۱۰.